

## L'incertitude à l'œuvre

Pierre-Yves Soucy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2118>

DOI : 10.4000/textyles.2118

ISSN : 2295-2667

### Éditeur

Le Cri

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 13-26

ISBN : 2-87277-012-7

ISSN : 0776-0116

### Référence électronique

Pierre-Yves Soucy, « L'incertitude à l'œuvre », *Textyles* [En ligne], 13 | 1996, mis en ligne le 12 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2118> ; DOI : 10.4000/textyles.2118

---

Pierre-Yves SOUCY - Archives et Musée de la Littérature

---

*L'incertitude resserre le lien entre la pensée et les choses.*

François Jacqmin

*Là est le moment le plus caché de l'expérience.*

Maurice Blanchot

Tout acte de création procède d'une même motivation passionnelle qui confère à une œuvre cette unité sous-jacente sans laquelle elle ne serait qu'une suite décousue, qu'un cortège de malentendus. Et chaque fragment d'une œuvre d'art, littéraire ou poétique, ne prend sens que par rapport à l'ensemble au sein duquel il se tient, bien qu'à l'évidence toute œuvre dans son ensemble soit vouée, toujours, à l'inachèvement. Reste que si une création artistique ou littéraire digne de ce nom présente l'unité souterraine qui la soutient et, tout à la fois, l'ouvre à l'attention du lecteur, la transparence de ses motifs demeure à jamais problématique. Elle incite à chercher plus loin les points de repère permettant d'en parler à la manière d'un accompagnement. Dans ce cas, comme dans bien d'autres d'ailleurs, accompagner implique cette proximité attachée à la compréhension qui se dévoile par et dans l'épreuve obstinée et récurrente d'une lecture qui, inévitablement, entre en rapport et vient se confronter à d'autres lectures possibles. L'œuvre souvent transcende l'épreuve de la critique qui se propose de l'approcher par ses côtés imprévisibles afin d'en saisir le souffle secret. Le plus souvent elle se dérobe à toute tentative de saisie qui chercherait à l'exhiber à la manière d'un trophée de chasse. Il n'y a pas lieu de s'en désoler, bien au contraire. De l'œuvre à la critique se dessine un parcours qui est d'abord une plongée dans ses ressources et dans ses frémissements souvent les moins apparents.

Loin de se complaire dans ses premiers élans, l'œuvre poétique de François Jacqmin se projette dans un même espace compact, densifié par la pensée. Très tôt, il s'est refusé aux facilités du genre. Et son œuvre poétique se révèle être d'abord une œuvre de maturité. Son pouvoir de surgissement tient pour une part à sa puissance de rétention. Son mouvement général est soutenu par une intime discrétion. Celle-ci témoigne à la fois d'une solitude intense et d'un engagement dans la poursuite de ces «bribes de conscience» de l'expérience sensible qui va, sans fracas, privilégier une voie indépendante et personnelle cherchant à établir, malgré les paradoxes inhérents à l'usage du monde et du langage, la plus haute adéquation de soi à soi-même.

Mais cette adéquation n'a rien d'un vœu d'harmonie, d'autant qu'elle est manifestement et définitivement vouée à l'incomplétude. Puisqu'elle vit d'une

tension permanente entre la réalité intérieure et extérieure, l'expérience poétique se présente sous l'aspect d'une rupture inhérente à la conscience. L'expérience tente une avancée au cœur même de la perception du monde vécu. Elle se révèle dans un langage qui ne cherche pas à dissimuler le fait que «l'éclair poétique reste une forme barbare de la clarté» (*Le Poème exacerbé*<sup>1</sup>). Ce langage est toujours sujet à énigme puisqu'il ne donne pas un accès direct et unilatéral au réel. L'être et le connaître ne sauraient coïncider à l'intérieur de médiations symboliques qui éprouvent précisément la distance. Or la tension permanente entre le dehors et le dedans demeure indissociable de la difficulté de représenter le monde, ou plutôt, de l'insuffisance de la poésie et de l'art en général à atteindre sa compréhension qui ne serait rien d'autre, en définitive, que l'illusion de la transparence du réel. C'est ainsi que la poésie de Jacqmin entretient la conscience d'un écart infranchissable entre la parole et le monde, qui le conduira à écrire : «La trêve entre le monde / et le mot / est un répit de supplicie» (*Particules*<sup>2</sup>). Or, quels que soient la manière et l'angle sous lesquels on aborde cette poésie, toujours elle semble sous-tendue par une relation étroite, intime même, à «l'incertitude». Si le recours à des éléments d'ordre biographique en signale quelques indices, cette question nous semble toutefois plus farouchement ancrée dans l'attitude générale d'une conscience aspirée par l'insatiable opacité du gouffre de l'existence. Mais, avant de toucher de plus près à cette question, il convient d'abord d'éclairer quelques aspects préalables permettant de situer cette poésie.

Étonnante aventure intime, l'œuvre de Jacqmin en est une de maturité, avon-nous dit. Non pour en désamorcer le mordant, mais pour en faire voir la patience. Elle l'est à double titre. D'abord par la tonalité de ses textes, où se côtoient connaissance et exigence éthique, faites de retenue et de fureurs. La poésie de Jacqmin se risque à l'écoute et au regard «à la recherche d'angles de vue inédits» (*P.E.*, p.41), hors de toute orthodoxie comme de tout émerveillement complaisant. Son inclination à la connaissance comme à l'attitude éthique la dispose à une mise en question perpétuelle. La fréquentation de ses textes poétiques nous place d'emblée dans le champ de la philosophie, non comme entreprise de construction du sens mais comme pulsion et comme risque que l'on prend à l'égard du monde, voire même comme «désir d'effectuer une ablation du sens des réalités» (*P.E.*, p.40). Convenons cependant que son intention n'est en rien spéculative. Il n'est pas un amuseur, tout comme son ironie n'est pas de pure forme. Elle engage une vision du monde. Chez lui, le mouvement de la pensée et celui de la création n'ont pas de vie autonome. Elles ne sauraient, par conséquent, s'exclure. Il le dira sans ambiguïté : «Il m'est difficile de préciser si mon intérêt pour la philosophie précède mes premiers émois poétiques. Il serait sans doute plus judicieux de dire qu'à la suite d'une disposition particulière de tempérament, ma réflexion ne

<sup>1</sup> Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL, Chaire de poétique 6, 1992, p.33. Dans la suite du texte, nous renverrons à ce livre au moyen de l'abréviation *P.E.*

<sup>2</sup> La Louvière, Le Daily-Bul, s.d. (1981).

s'est jamais dissociée d'une propension à l'extase» (P.E., p.36). Cette «disposition particulière» implique à la fois le refus de «scinder» tout comme celui de «choisir». L'indécision renvoie à une position philosophique constante et désigne une absence de certitude sur toute chose de la vie qui prévient contre la production séduisante, mais trompeuse, d'opinions ou de systèmes de pensée. Une telle attitude, en outre, ne va pas sans une dissociation entre le profane et le sacré dans ses formes religieuses. Jacqmin, qui se disait athée, se rattache définitivement à la première de ces traditions. Sa pensée poétique récuse tout théocentrisme fondateur et, de ce fait, se tient à bonne distance de toute dogmatique, de tout système assuré de sa vérité. On sent dès lors l'influence qu'ont pu exercer sur lui la pensée et la tradition antiques, depuis les pré-socratiques et les stoïciens, pour rejoindre la conscience moderne et contemporaine de mise à distance de l'espace sacré – voire même, du dépassement de la métaphysique –, et qui le place sur cette ligne interrogative qui le conduira jusqu'à la mise en cause même des formes profanes de la pensée : pas de vérité au singulier puisque pas d'absolu pour la fonder.

Elle s'affirme également comme une œuvre de maturité au sens où son trajet se fera sans précipitation et ne laissera soupçonner sa gestation qu'après coup. Cette œuvre apparaît – dans ses diverses parties comme dans sa configuration générale – comme l'aboutissement d'une réflexion en acte, exigeante et rigoureuse, se retournant sur elle-même pour s'approfondir. Non assignable à quelque contrée bien balisée, alors que ses références sont multiples et renvoient parfois à un itinéraire inattendu <sup>3</sup>, la poésie de Jacqmin témoigne d'une même recherche passionnée, refusant toutefois de tenir dans sa ligne de mire l'illusion d'une œuvre à faire. Aussi, entre mille neuf cent cinquante-quatre et mille neuf cent septante-neuf, c'est-à-dire sur une période de plus de vingt ans, il ne publiera que quelques très brefs recueils de poésies : *L'Amour, la terre* <sup>4</sup>, *La Rose de décembre* <sup>5</sup>, *L'Employé* <sup>6</sup>, *Poèmes* <sup>7</sup> et *Camera oscura* <sup>8</sup>. Puis, de mille neuf cent septante-neuf à mille neuf cent nonante, suivront trois recueils qui constituent en définitive le cœur de son œuvre. Il s'agit des *Saisons* <sup>9</sup>, du *Domino gris* <sup>10</sup> et du *Livre de la neige* <sup>11</sup>. Deux autres courts

<sup>3</sup> Au moment où il fuit la Belgique, en 1940, pour se réfugier avec ses parents en Angleterre, François Jacqmin a dix ans (il est né en 1929). Aussi, ses premiers véritables contacts avec la littérature se feront en anglais, langue qu'il apprend très rapidement. Comme il l'écrira par la suite, pendant son adolescence, il se lancera «à l'aveuglette vers des auteurs tels Carlyle, Tennyson, Hazlitt, Shakespeare, Donne, Swift, Dickens, De Quincey, Coleridge, Wordsworth et tant d'autres qui constituent encore aujourd'hui le fondement de mes connaissances littéraires» (P.E., p.17). Il ne retrouve la Belgique et sa langue première qu'en 1949.

<sup>4</sup> Liège, G.M.D., Éd. de la Boutique, 1954.

<sup>5</sup> Bruxelles, Bibliothèque Phantomas, 1959.

<sup>6</sup> Verviers, Temps Mêlés, 1967.

<sup>7</sup> Bruxelles, Phantomas, n° 89, 1969.

<sup>8</sup> Verviers, Temps Mêlés, 1976.

<sup>9</sup> Bruxelles, Phantomas, 1979, réédition Labor, Espace Nord, 1988.

<sup>10</sup> La Louvière, Le Daily-Bul, 1984.

<sup>11</sup> Paris, Éd. de la Différence, 1990.

recueils paraîtront durant ces dernières années : *Particules*<sup>12</sup>, puis *Terres détournées*<sup>13</sup>. Son œuvre poétique, du moins celle publiée, comporte tout au plus cinq cents pages de textes courts. Elle marque une intention manifeste de retenue alors que son auteur redoutait «l'expansion complaisante des idées» (*PE.*, p.36). Il dédaignait les approximations exubérantes afin de faire prévaloir l'expression la plus concentrée, la plus incisive.

Quelques phrases lui suffiront pour résumer sa «carrière» d'écrivain, sachant que ce mot ne convient pas à un auteur qui toute sa vie refusa de se soumettre aux artifices des milieux littéraires : «J'ai autrefois publié quelques petits recueils de poèmes. Ceux-ci étaient régulièrement accompagnés de dessins, de gravures. Ces publications furent tirées en un nombre d'exemplaires restreint, et la plupart de ces modestes productions sont disparues ou totalement oubliées. Ce ne fut qu'en 1979 [il a alors cinquante ans] que mon premier livre de poèmes parut aux éditions Phantomas. Cette date me désigne comme un auteur venant assez tard, en tout cas peu soucieux de jouer un rôle sur la scène littéraire» (*PE.*, p.59). Une telle mise au point révèle une attitude d'extrême discrétion, que l'on peut retrouver jusque dans les choix formels de son écriture, et qui devait le conduire à récuser aussi bien le débridé de la création compulsive et les débordements superflus de l'expression lyrique. Elle désigne une manière de voir et d'habiter le monde malgré «notre incapacité de (le) représenter» (*PE.*, p.84). Son langage poétique, bien que tenté par le côté narratif, qu'il ne refuse pas, renonce au discours et à l'éloquence pour se tenir près des mots. Souvent il se rapproche de la forme héraclitéenne à la manière de brefs aphorismes enchaînés. Il privilégie ainsi l'énoncé le plus dense où l'intensité de l'expression soutient les propositions les plus universelles. La forme n'est pas innocente. Elle apparaît déjà comme l'aboutissement d'une pensée poétique qui sait ne pas pouvoir surmonter l'indistinct ou le diffus dans le langage. Reste que le fait d'attacher autant d'importance à «la brièveté et la concision», en plus d'être «une affaire de courtoisie», permet «de déceler promptement la fausseté d'un propos» (*PE.*, p.10). Cette lente maturation de l'œuvre a à voir avec la difficulté d'atteindre par l'expression poétique ce qu'elle vise, ou encore, de venir au plus près, comme il l'écrira, du «socle visible de l'ineffable» (*PE.*, p.124). De ce point de vue, la rigueur de l'expression à laquelle il s'attachera est en quelque sorte une tentative de réponse à l'expérience foncière de l'incertitude.

L'expérience de l'incertitude se trouve aussi bien au départ qu'au centre de l'œuvre poétique de Jacqmin. La seule certitude qu'il dira tenir en lui est celle de la «terreur». Elle s'inscrit dans l'expérience même de la confrontation de la conscience avec le monde et s'appréhende, à ce double niveau, au point où conscience et monde se nouent dans la pensée et participent d'un même mouvement dans le processus de création : «Il m'aura été impossible, écrira-t-il, d'entendre autre chose qu'une seule voix qui me parle tantôt de la nature tantôt des arcanes des causes»

<sup>12</sup> La Louvière, Le Daily-Bul, s.d. (1981).

<sup>13</sup> La Louvière, Le Daily-Bul, 1986. Ce livre comprend plusieurs photographies de céramiques de l'artiste Serge Vandercam dont François Jacqmin se sentait très proche.

(*PE.*, p.40). Or, si la terreur tient lieu de seule certitude possible, elle se retourne contre ce qu'elle est censée assurer pour rendre improbable toute création puisque celle-ci n'a pour horizon que son manque d'origine. Ce n'est donc pas par hasard qu'une part importante de la réflexion philosophique ou même poétique de Jacqmin s'adresse précisément à la question de la création. Dans son acception étymologique courante, créer signifie donner existence ou, encore, tirer du néant. Le mot porte en lui l'idée de finalité ou, mieux encore, celle de résultat final de l'acte créateur. Dans le cas qui nous occupe, la création poétique, le concept, n'échappe pas à toute finalité, mais se trouve déplacé, renvoyé qu'il est à une procédure de fondation, si ce n'est à son impossibilité, en même temps qu'il est censé éclairer ses procédés d'affirmation. Dans cette perspective, Jacqmin désignera par création «ce qui est destiné à confirmer une manière de voir» (*PE.*, p.114). Cette manière de voir ne cherchera pas à démontrer mais tout au plus à montrer. Ceci nous permet de comprendre son «parti-pris des choses», cette manière de voir qui, pourtant, dans un même élan refuse de céder sans autre forme de procès au dessaisissement de l'interrogation. Si Jacqmin dit avoir renoncé à l'ontologie, il savait qu'il se privait «de la redoutable intendance du rien» (*PE.*, p.51).

Mais si l'acte de création s'accompagne d'un constant effort d'élucidation, l'opacité de ce qui est vécu, et que la poésie tente de percer par les tentatives singulières d'énonciation, demeure pour ainsi dire entière. Chez Jacqmin, l'expérience de l'incertitude est une donnée première, originelle, de son rapport au monde. Aussi apparaît-elle dans ses textes sous diverses figures et métaphores récurrentes. De même, elle semble également bien illustrée par plusieurs développements à caractère autobiographique que nous pouvons lire en contrepoint de l'œuvre poétique. Sur ce point, il se prononcera sans détour, et sa phrase tombe nette : «Il semble que la naissance de ma conscience coïncidât avec ma hantise du gouffre» (*PE.*, p.10). Cette hantise du gouffre nous renvoie constamment à celle de devoir dire ou écrire quelque chose qui, à jamais, demeurera illisible. Comprenons par là que dans son fondement même, la création se dissimule et dissimule. Elle n'est pas productrice de connaissance puisqu'elle ne révèle que l'indicible. Ce qui laisse entendre que la parole ou le verbe ne peuvent que suggérer un parcours. Sur fond d'interrogations auxquelles nous ne serions pas tenus de répondre puisque ce que nous pouvons exiger est moins une réponse qu'une «réplique», l'acte d'énonciation, pour Jacqmin, comporte un risque permanent d'égarement, d'autant qu'il ne peut éviter cette plongée dans le chaos de la vie, alors que dans ses avancées mêmes la conscience bute sur «l'insuffisance immanente de la poésie et de l'art en général...» (*PE.*, p.85). L'entreprise de création, qui, soit dit en passant, n'est pas propre au langage poétique, est en quelque sorte une forme de dissimulation laissant soupçonner l'importance de ce qui n'est pas formulé par rapport à ce qui l'est. Ce sentiment d'inachèvement point à de multiples reprises dans son œuvre. C'est le cas, précisément, de ce rapport particulier qu'il entretient avec l'idée de création, et qu'il poursuivra jusqu'à la limite de la négation de l'œuvre. Cette manière de voir le conduira à écrire que l'œuvre «qui ne sera pas réalisée sera la seule à nous impressionner» (*PE.*, p.110).



Cela tiendrait du paradoxe si ce n'était mettre le doigt là où le verbe blesse, en l'occurrence sur l'indigence foncière de la pensée et de la création : «La création serait une volonté de repousser l'horreur, cette horreur que l'antiquité appelait la Nécessité ou, peut-être, le chaos originel. En cela, l'activité de l'art serait le combat, perdu d'avance, contre l'idée de création» (*PE.*, p.123).

L'incertitude apparaît alors comme reconnaissance de la part énigmatique de l'être, de ce qui se déploie au revers des choses et des événements. Elle participe de l'acte de création en ce sens qu'elle donne valeur à la conscience des manques, ce que Jacqmin nomme alors les «failles de nos raisonnements», et qu'il tient pour des sources abondantes, faites de chaos en soi-même et dans le monde. L'incertitude se révèle d'abord dans la conscience instantanée de la présence et de l'angoisse immédiate et vertigineuse qu'elle produit, laissant pressentir un lieu et un temps à jamais indéterminés, un lieu et un temps en «manque de fondement». Ce manque de fondement renvoie à ces incertitudes où percent aussi bien la crainte que la phobie de la violence. Ce que Jacqmin appelle *terreur* a partie liée avec l'incertitude sur toute chose de la vie. Elle est, dans l'instant, la conscience qui refuse ou nie tout et, presque simultanément, le surgissement non moins instantané qui donne à tout ce qui est cette présence fulgurante de l'être. Cette poétique négative, si l'on peut se permettre cette expression, n'a pas que les désavantages du doute dont elle se nourrit. En un sens, elle se retourne pour offrir à l'entendement quelques précautions indispensables contre toute vérité ou certitude ontologique qui ne seraient, en définitive, que refuges précaires sinon impossibles. Si l'on reconnaît aux conditions singulières de l'expérience individuelle la part qui leur revient, l'incertitude se rattache à la conscience sensible face à l'extrême fragilité des supports existentiels. Sur ce point notamment, Jacqmin signale une fois de plus ses impossibilités, la fluidité de ses attaches : «Sans liens solides, sans patrie que je veuille reconnaître, entretenant des relations incomplètes à l'égard du verbe, étant d'une pénible indifférence envers les préoccupations du temps, ma personne tout entière constitue un curieux amas d'inconsistances. Ce manque de fondement m'a souvent tenu lieu de prudence, et a pu m'éviter quelques mécomptes» (*PE.*, p.10).

La poésie de Jacqmin prend appui sur les choses et les événements. Elle ne dissimule jamais son malaise d'en expérimenter les limites et les impossibilités, et ne répugne pas à le dire. Il y a, certes, une différence sinon une distance notable entre la perception des choses et des événements et les notions symboliquement instituées au sein d'une culture et d'une société. La mise en cause de ces notions par une interrogation radicale sur les procédures de création, comme sur l'extrême fragilité de ses fondements, impliquerait donc ce retour aux choses et aux événements. Cette manière de voir et de faire risque un silence plus absolu encore. Mais elle dispose de l'avantage d'être sans concession par rapport aux impulsions d'un savoir non questionné. Si Jacqmin nous parle du chaos intérieur et du chaos de la nature, il ne tient pas moins le langage en tant que tel comme lui-même sujet à l'impossibilité de l'expression car il engendre également son propre chaos. De plus, le langage ne peut être tenu pour un instrument à la fois neutre

ou inactif. Il n'est pas seulement témoin passif par rapport à ce qui s'énonce. Ce qui est en cause concerne tout autant le soi et le monde que ce qui tient lieu de médiation et que représente, en l'occurrence, le langage. Jacqmin pousse l'interrogation à son sujet jusque dans ses retranchements les plus secrets, les plus intimes :

*Le langage nous plonge dans l'indistinct, dans le diffus. Nos yeux se perdent dans le tissu du texte, dans le corps de la lettre. Nos hiéroglyphes restent insondables. Les ambivalences dont le langage regorge ne laissent pas de nous troubler. Le oui y est pris pour le non, les accents et le souffle sont de véritables arcanes. Un mot prononcé à l'aube devient trouble au crépuscule. Une aspiration, la suspension de la respiration peuvent devenir un verbe, une interjection est un univers. Nous étouffons dans la boue de la chose dite ou écrite (P.E., p.128).*

Ces «insondables» du langage pourraient nous laisser perplexes ou même nous le rendre des plus suspect si Jacqmin ne cherchait par là à percer ses strates magmatiques dont l'épaisseur bouche l'horizon en se compromettant dans un *logos* (Jacqmin utilisera l'expression «industrie du verbe» pour nommer l'épaisseur ou le chaos sémantique) qui n'atteint plus le monde. La capacité du langage à formuler l'impossible est infinie. Aussi, son refus de toute rhétorique tient-il justement au fait qu'il entend ne pas saturer le texte par le mouvement de la création poétique au point d'étouffer sous le langage ce qu'il percevait. Un des poèmes de l'hiver, tiré des *Saisons* (*op.cit.*, p.160) concentre et restitue à la fois cette léthargie nécessaire pour tenir l'écoute hors de tout coup de force :

*Qui veut connaître la neige  
doit retenir son haleine et  
devenir excsangue comme l'immensité.*

*La main qui l'examine doit être  
au degré zéro de l'ardeur.*

*Ici, la seule faculté requise  
est l'inaptitude à la rhétorique.*

L'ambivalence du langage est la marque d'une prise de conscience de ce qui est, et, à ses limites, d'un «discernement» qui ne discerne «rien». Cette expérience se donne comme expérience intérieure, cherchant non pas la «composition» poétique mais bien, comme il l'écrira, «l'exclamation» et la «projection», comme pour «béatifier le rien qui séjournait» en lui à la manière d'une «grande et ardente passion inutilisable» (*P.E.*, p.45). De ce point de vue, le poème serait toujours un échec. Il est réduit à dire l'impossibilité de dire. En d'autres termes, il serait incapable de fonder comme de se fonder. Le fond est en définitive une faille que l'auteur tient en lui, qu'il arpente et explore en se tenant sur le bord sans aucun



équilibre assuré qui tienne : «J'ai donc vécu de césures, de ruptures internes répétées, de tristesses inexplicables, de schismes affectifs et intellectuels. Il ne m'a pas été donné de m'abriter derrière une conviction précise tant mes divisions furent constantes et puissantes. C'est cela qui a déterminé le fond de ma poésie. L'horreur, mais aussi l'extase, ont à jamais mêlé leurs eaux en moi» (P.E., p.57). Ce qui prend forme alors à l'horizon de la représentation est ce qui se trouve aux limites du texte, à la fois l'instant d'un «émerveillement intact» qui touche au rien, et la «fureur du rien» dans l'au-delà de la parole poétique une fois prononcée.

Cet «émerveillement intact» dont parle Jacqmin est une attente dépouillée de toute visée. Elle laisse venir, si l'on peut dire, les choses et les événements auxquels se joignent ces ombres d'incertitude, cette «dislocation des choses». Ce qui est donné à voir, à entendre et à sentir, nous plonge dans la perplexité, voire même, demeure illisible. Choses et événements laissent cependant soupçonner l'évidence de l'être dont il dira qu'il en a fait «la source la plus profonde de [son] inspiration» (P.E., p.55). Dire ce qui est, appréhender lentement ce qui a lieu, rester réceptif aux ordres des séquences, exige en même temps une extrême retenue du verbe afin de ne pas dévoyer complètement ce qui reste possible à dire de ces choses et événements qui nous tiennent en haleine, de ceux qui s'imposent comme l'irruption d'une violence : «La feuille qui se sépare de l'arbre et tombe constitue un système. Il y a là une manifestation d'une contrainte, d'une hégémonie dont il ne faut pas parachever l'horreur par une métaphore, par un tréssalement poétique. Il suffit !» (P.E., p.99). Si l'univers correspond à un ordre, s'agence de manière telle qu'il maintient des relations discernables, des régularités, entre une pluralité de termes, s'il fonctionne, cela n'implique pas pour autant qu'il ait un sens. Le recueil *Les Saisons* témoigne d'une telle aptitude à appréhender le monde naturel dans son immédiate familiarité basculant dans une étrangeté des plus radicale. S'il se laisse entraîner dans le mouvement de la nature – dont le spectacle n'a pas cessé de le «fasciner au-delà de tout contrôle» –, avec ses cycles et ses rumeurs, son énergie et sa dégradation, ce n'est certes pas pour en faire un éloge lyrique mais bien pour rendre plus présent cet état de destruction à la base du vertige intérieur auquel l'existence ne peut se dérober. Jacqmin le dira de manière explicite au point de nous rendre plus présente que jamais la dégradation de toute assise possible de la pensée comme de la création, ce que nous avons nommé l'expérience de l'incertitude : «Le thème sous-jacent du livre est la dissolution, le gouffre où s'effondrent les cycles naturels, la perte de la conscience dans le vertige des forces obscures. Le dénominateur commun n'est ni le bonheur, ni le malheur, mais ce chaos que l'homme ne peut tromper que par l'exercice provisoire de son propre chaos, c'est-à-dire, l'ironie, la raison et les paravents métaphoriques» (P.E., p.60). Dans ces textes, aucun accord en perspective entre le mot et la chose puisque tout relève du chaos et se présente toujours sous des revers problématiques car rien ne peut le fonder en certitude. La saisie de l'objet en tant qu'expérience subjective à laquelle se rattache le langage porte en elle-même l'incertitude. Celle-ci met en œuvre une langue poétique irréductible à toute plénitude. Elle reste indécidable, mais c'est sa marque propre. Si le texte est sans fon-

dement, il est son propre fondement. Toutefois, entre ce qui est dit et ce qui a à dire persiste un décalage, une inadéquation insurmontable.

Le poème placé en ouverture des *Saisons*, qu'il convient de citer dans son ensemble, nous donne un aperçu éloquent de sa manière de faire poétique. Elle consiste à ramener à la surface ce qui se porte aux limites de la représentation intelligible :

*Ce qu'il y a à dire du printemps,  
le printemps le dit.*

*Il n'est pas de signes pour rendre  
le vide mystérieusement touché.*

*La croissance s'accorde à son  
propre lyrisme.*

*Pour entendre vraiment, il faut au cœur  
plus d'amnésie que d'enthousiasme.*

On croirait alors lire quatre aphorismes<sup>14</sup> que l'on pourrait isoler ou même retrancher successivement. Le défi tout autant que l'intérêt des textes de ce recueil tiennent bien dans l'obstination à s'approcher au plus près de l'accord entre la parole et ce qu'elle vise, dans le meilleur des cas, de faire voir un point de passage entre ce qui est et ce qu'on peut en dire. Mais comment aboutir à cette justesse, alors que précisément l'impossibilité d'éradiquer le double désordre de la nature et de l'homme reste entière ? Le poème que nous venons de citer signale dès les deux premiers vers la voie descriptive qu'adopte Jacqmin tout au long de ses évocations des saisons. Plusieurs années après la publication du recueil, il le dira sans détour : « *Les Saisons* sont un genre descriptif, quasi didactique, où les allusions au moi demeurent discrètes sinon absentes » (*P.E.*, p.60). Mais décrire est toujours représenter sous une forme ou une autre. Ici, l'intérêt marqué pour la forme ne relève pas de la fantaisie. Jacqmin engage dans sa façon de dire une vision du monde à laquelle se rattachent aussi bien *Les Saisons* que *Le Domino gris* et *Le Livre de la neige*. Dans sa manière de scruter les saisons, il multiplie les angles d'attaque. Il sonde aussi bien le particulier, la simple chose, un buisson de houx, un coucou, un perce-neige, un bourgeon, un ruisseau, une source, que le mouvement général des saisons, et les correspondances qu'il en tire du point de vue, cette fois, du destin de l'homme, le portent à s'incliner devant cette horrible grandeur qu'est la nature en tant qu'elle engage l'existence tout entière : « [...] la disparition dans le gouffre des saisons n'est pas l'emblème

<sup>14</sup> Dans leurs formes mêmes, les textes de Jacqmin se rapprochent, en effet, de l'aphorisme, question sur laquelle il s'est quelque peu expliqué : « Je suis quelqu'un d'obsédé par l'aphorisme, j'ai toujours pratiqué ça. À *Phantomas*, on a toujours pratiqué ça, le contrepet, le double sens et j'en ai été marqué » (interview, dans *Revue et corrigée*, n°17, p.70).

de ma douleur. L'être est ma véritable apocalypse» (*P.E.*, p.67). L'objet le plus singulier dans ses manifestations les plus simples ouvre toujours sur autre chose que lui-même. L'utilisation de la métaphore se fera discrète, car il ne s'agit en aucun cas de déposséder l'objet de son identité. Chez Jacqmin, il s'agira de maintenir ensemble le signe qui évoque le particulier, ou l'identité de l'objet, et ce qu'il nomme l'«être», au sens ontologique, ce qui arme l'angoisse et la maintient comme tension sans pouvoir la désigner. Reste l'incertitude entre la réception et l'objet lui-même. Il ne convient pas de multiplier les liens analogiques non plus que de renvoyer dos à dos le mouvement intérieur du poète et l'objet dont il parle, mais bien de montrer leur proximité, l'effet de resserrement qui résulte du lien d'incertitude. Il ne s'agit alors pas seulement d'explorer les possibilités métaphoriques de la description, mais de laisser la métaphore surgir à travers les mises en scène de la nature dont le sens, si sens toutefois il y a, se perd dans les incertitudes qu'elle entretient :

*L'étang est épuisé.  
Il faut une extrême délicatesse  
pour explorer son reflet*

*Même le ciel est incertain  
quand il faut trier les  
variantes du sujet et de  
l'objet.*

*Les jeunes eaux vont lui  
refaire un visage.  
(Les Saisons, p.27)*

La création passe par la destruction des images de premier degré. Aussi peut-on ressentir cette indécision entre une recherche en profondeur qui semble nous tirer vers une parole de l'«être» (notons au passage que Jacqmin écrit toujours «être» avec un «è» minuscule) sans donner l'impression de s'y tenir, et une logique en surface du texte dont la mise en forme est plus incertaine. Jacqmin est un poète métaphysique qui a renoncé à la métaphysique. En d'autres mots, l'incertitude prend la place de la vérité, ou plutôt, de l'hypothèse de toute vérité. À propos des textes de Francis Ponge, dont l'œuvre de Jacqmin mériterait d'être rapprochée, Gérard Farasse écrit ceci : «Certes toute proposition est incertaine et arbitraire – une autre pourrait prendre sa place – puisque la vérité n'est plus là pour la garantir<sup>15</sup>. S'il y a du «hors texte», celui-ci ne peut pas constituer un point de référence selon les traditionnelles voies d'une métaphysique du sens, de cette altérité du «Tout autre» que l'on s'acharne encore à proposer comme un sacré poétique qui se serait émancipé de ses attaches onto-théologiques. Convenons toutefois, que le

<sup>15</sup> *L'Âne musicien*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1996, p.40.

silence du réel ne cesse d'interroger le «dehors» du texte en le tenant dans l'incertitude la plus absolue. Ce dehors est pressenti, et s'il est impératif de s'y attarder, c'est parce qu'il s'agit d'un monde que le poète a en point de mire et dont le prétexte peut aussi bien être les saisons que la neige, et non cet au-delà toujours sujet à toutes les spéculations métaphysiques :

*Peut-on désigner par un mot  
ce qui ne porte pas de robe ?*

*Je parle de la jeune pluie  
qui stimule l'argile et bleuit  
l'épaule des cardamines.*

*L'eau devine les formes les  
plus indécises du printemps.  
(Les Saisons, p.30)*

L'ironie que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Jacqmin est une façon de mettre un terme aux certitudes volontaires. Nous l'avons rappelé plus haut, il manifeste les réserves les plus radicales à l'endroit de ce qu'il nomme les «chipo-teurs de quintessences» :

*Dans le secret de son étude, le penseur soupire après le panache de la victoire, l'arc de triomphe d'une vérité quelconque. Que de dérèglements du cœur et de suffocants règlements de compte pour aboutir à une proposition vraisemblable, que de délires étouffés dans la proclamation que l'être est ceci ou cela. Au terme d'une grande et sinistre histoire d'amour ontologique, Martin Heidegger s'en sortira par cette atterrante tautologie, à savoir que "l'être c'est l'être". La tentation de totalitarisme par la méthode intellectuelle n'est pas une nouveauté. Le désir de pétrifier une vérité l'emporte souvent sur le souhait de faire fonctionner harmonieusement cette vérité. Il est des vérités qui s'achèvent en colonnes de cadavres (P.E., p.39).*

Nous pouvons lire *Le Domino* gris dans la perspective de ce qui vient d'être cité. Pour Jacqmin, ce recueil s'inscrit dans une volonté marquée de se «détourner de toute proposition susceptible de construire une signification» car «rien ne se porte garant de rien» (P.E., p.68). Si ce qu'il évoque concerne l'univers mental de l'écrivain, le trouble qui le traverse est l'inaptitude de la pensée à rejoindre la réalité :

*Les efforts déraisonnables qu'il déployait  
pour atteindre un fragment de réalité  
étaient si intenses qu'il risquait sa  
nature d'homme à chaque détail.  
(Le Domino gris)*

Pourtant, si le lien entre la pensée et le réel demeure problématique, les correspondances se laissent tout de même soupçonner dans la proximité du verbe et du monde où ce qui désigne peut aussi bien être l'un comme l'autre. Ils se tiennent liés dans la distance, mais ils se frôlent puisque la parole ordonne un monde improbable donné dans le mot et renvoyant à la chose, ou encore donné dans la chose et renvoyant au mot. L'espace de l'incertitude est le lieu du poème :

*Le pré s'étend devant moi, vert comme un  
mot. L'indescriptible nous rend solidai-  
res. Je ne sais qui est hachuré d'herbes et qui  
est investi par les impulsions du langage.  
La contemplation ne suffit pas pour distinguer le paysage du réseau  
des veines  
Tout nous invite à ignorer sans discrimi-  
nation.*

*(Le Domino gris)*

Malgré l'impossibilité de son entreprise, le poète ne se détourne pas du monde. Il tente de l'approcher en dépouillant le langage de ses artifices. Il sait que celui-ci est seul à assurer une médiation, tout comme il le sait banalisé par son usage lorsqu'«emporté par le flux des mots». Si le langage reste impropre à rendre ce qu'il vise, il fait œuvre d'exploration, de mise en forme de ce qui demeurera à jamais une énigme. Les thèmes du *Livre de la neige* reprennent dans une large mesure ceux que nous avons évoqués pour les précédents recueils. Il a toutefois ceci de particulier qu'il affirme plus ouvertement que les précédents que la création, que l'art, ne peuvent être qu'un «avertissement», puisqu'il semble impossible de distinguer la certitude de l'incertitude :

*La neige  
se couche sur la neige et annule sa blancheur  
[...]  
La certitude originelle se maintient  
ainsi,  
en ne distinguant rien de rien.*

*(Le Livre de la neige, p.7)*

La certitude originelle n'est, en définitive, qu'un gouffre qui fait de notre existence l'une des choses les plus ténues, les plus impalpables qui soient. Et toute question qui lui serait adressée n'est pas en mesure de recevoir une réponse satisfaisante, si ce n'est sous une forme analogique qui peut prendre des allures de tautologie : une proposition qui n'est dite vraie qu'en vertu de sa seule forme, c'est-à-dire une logique ne laissant entendre un sens qu'à partir d'une proposition dont le prédicat ne dit rien de plus que le sujet :

*Je me réjouis de ce perpétuel  
impossible  
qui, en moi, fait apparaître tout projet comme  
une souillure.*

(*Le Livre de la neige*, p.30)

Quant à la forme analogique que nous venons tout juste d'évoquer, les exemples que nous pourrions tirer de l'ensemble de ses recueils ne manquent pas. Ce qui retient l'attention est que cette forme dispose d'une étrange et étonnante capacité à introduire de manière plus directe ces bruissements de la subjectivité, ce lyrisme caché ou atténué par l'attention que porte son auteur au caractère immanent des choses. C'est que leur présence témoigne de notre appartenance, de notre inclusion dans un monde dont l'opacité affiche l'«arrogance du mystère», «l'épaisseur du désastre» :

*Nous comprîmes que la tempête de neige  
était une réplique de nos déchirures.*

(*Le Livre de la neige*, p.41)

Ces déchirures intérieures correspondraient alors au pouvoir sismique d'une tempête qui ne cesserait de rappeler le chaos. De fait, elles rendent présentes les incertitudes inscrites au cœur même de la dimension sensible de l'être-au-monde, au point d'accentuer la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité foncière de s'y tenir. C'est que l'existence repose sur le plus fragile, le plus impalpable, sur une question qui ne va pas recevoir de réponse, sur une question qui vient s'échouer sur un mur de silence. *Amras* de Thomas Bernhard est tout proche : «Nous n'existons que par les questions que nous posons, mais nous n'obtenons pas de réponse»<sup>16</sup>. En cela, la poésie de Jacqmin incarne une désaffection, une dérive sans origine ni but ultime. Il convient de rappeler la problématique blanchotienne lorsque qu'elle tente d'approcher, notamment, l'expérience mallarméenne, ce qui permet de d'établir quelques repères dans les références sous-jacentes à l'ensemble de l'œuvre de Jacqmin. Blanchot écrit :

*En creusant le vers, le poète entre dans ce temps de la détresse qui est celui de l'absence des dieux. Parole étonnante. Qui creuse le vers, échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, vit dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur. Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon, ni l'avenir pour séjour, car il n'a nullement droit à l'espérance : il lui faut au contraire désespérer. Qui creuse le vers meurt, rencontre sa mort comme abîme*<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Thomas BERNHARD, *Amras et autres récits*. Paris, Gallimard, 1987, p.51.

<sup>17</sup> Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1988, p.37-38.



Dans la poésie belge de langue française contemporaine, si ce n'est plus largement, dans la poésie de langue française, Jacqmin occupe une place à part. Sous certains aspects, ses textes peuvent être rapprochés de la poésie de Paul Nougé. Plus nettes encore seraient les correspondances que nous pourrions établir entre l'œuvre de Jacqmin et celle de Ponge. Mais la démarche poétique de Jacqmin ne fait pas que radicaliser les leurs. Elle est déjà au-delà. Cependant, cette appréciation exigerait une étude en soi que l'espace qui nous est accordé ici ne nous permet pas. Il conviendra d'y revenir.